

La Aperatura al Futuro: Una Categoría para el Análisis de la Novela Hispanoamericana Contemporánea

Carlos Fuentes ha propuesto, con gran claridad, una de las preocupaciones centrales de la actual literatura hispanoamericana: “debe haber otro idioma, que no sólo refleje, sino que pueda transformar la realidad.”¹ Julio Cortázar ha expresado la misma intención en una carta dirigida a Roberto Fernández Retamar: “De mi país se alejó un escritor para quien la realidad, como la imaginaba Mallarmé, debía culminar en un libro; en París nació un hombre para quien los libros deberán culminar en la realidad.”²

Ambos se refieren a la realidad que no está directa y tradicionalmente en contacto con la obra literaria. Indudablemente dan por sentado que el texto existe dentro de una tradición que influye en y a la vez es modificada por la aparición de un nuevo elemento, como lo ha señalado Eliot, y que en la mente del lector o del archilector (usando el apropiado término introducido por Michael Riffaterre) despierta una serie de reacciones estéticas, eruditas, etc.³ En otros términos: desean que su obra sea efectiva en el campo tradicionalmente concedido a la política y a la economía.

No es casual, en este sentido, el placer que los escritores latinoamericanos sienten al usar la terminología que responde al “realismo mágico”. La magia sería, de hecho, la culminación de esta tendencia: la formulación mediante la palabra tendría efectos perceptibles en el mundo circundante, como se ilustra en el poema de Nicolás Guillén “Sensemayá, canto para matar una culebra”.⁴ Transformar la oración gramatical en su versión religiosa, manteniendo su profanidad: esperar un efecto de lo dicho. Que el discurso alcance el poder del discurso político, el plan de la novela la efectividad de un plan quinquenal. Usar la sentencia en su sentido legal, ordenando el mundo y no sólo retratándolo.⁵ Se trata de mediar la distancia entre el lenguaje

¹ *Las buenas conciencias*, 3a. ed. (México: FCE, 1961), p. 119.

² Publicada originalmente en *Casa de las Américas*, 45 (1967), 5-12, y reproducida en *Ultimo Round* (México: Siglo XXI, 1969), pp. 199-217 y en Ana María Simo y otros, *Cinco miradas sobre Cortázar* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1968), pp. 93-114. La cita se encuentra en la página 207 de *Ultimo Round*.

³ Michael Riffaterre, *Essais de Stylistique Structurale* (Paris: Flammarion, 1971).

⁴ De *West Indies Ltd.* (1934) que puede leerse en la edición más asequible de *Antología Mayor* (México: Diógenes, 1972), pp. 68-69.

⁵ Cf. Roland Barthes, “Style and its image”, *Literary Style: A Symposium*, ed. Seymour Chatman (London: Oxford University Press, 1971). Durante la discusión de esta ponencia se mencionó el origen legal de la palabra “senténcia”, p. 12.

cotidiano que, tomando la expresión de Wittgenstein, está funcionando, y el literario que cumple una función diversa.“ ¡Ven!” dicho a un amigo y escrito en un poema obtiene dos reacciones diferentes. Las citas de Fuentes y Cortázar plantean la problemática de cómo se obtiene la funcionalidad del idioma literario en un plano político si es que esto es de manera alguna posible.

Este ideal corresponde al cambio de orientación que Marx le señaló a la filosofía: “Los filósofos han solamente *interpretado* el mundo en diversos modos; pero de lo que se trata es de *cambiarlo*.”⁶ Utilizando casi las mismas palabras Brecht defendió esta dimensión del quehacer literario: “No se trata solamente de interpretar el mundo, sino de *cambiarlo*.”⁷

La voluntad de ejercer esta influencia no es nueva. Las cartas de Cortés pretendían obtener efectos concretos, el *Martín Fierro* de Hernández buscaba mejorar la situación del gaucho y atacar la política fronteriza, *La vorágine* de José Eustasio Rivera quiso cambiar las condiciones de la explotación del caucho, sin entrar aquí a considerar gran parte de la literatura indigenista.⁸ Tampoco es un ideal abandonado: los editores de una revista chicana escriben en 1971 que para ellos “Creative literature is the revolution.”⁹

Nuevo es sin embargo el grado de desaliento ante la empresa, la desconfianza en el adagio “la pluma es más poderosa que la espada” que en tiempos de Montalvo encontraba un eco místico y crédulo que no había sufrido todavía ni los estragos del realismo socialista ni la comercialización, revelada por Marcuse, de todo producto revolucionario dentro de la sociedad de consumo, de la cual no escapa el “producto” literario. Por otra parte la creciente preocupación por determinar el público al cual alcanzan las obras literarias ha llevado en general a observar que se trata sólo de un pequeño sector de la clase media urbana que o ya está convertido o lee para afianzar su status mediante la “acumulación” de cultura.¹⁰ La observación de la efectividad del ensayo, la televisión y el cine aumentan las dudas en el papel de la novela al mismo

⁶ “Die Philosophen haben die Welt nur verschieden *interpretiert*; es kommt aber darauf an, sie zu *verändern*”; subrayado en el original. *Thesen über Feuerbach*, en *Über Kunst und Literatur* (Frankfurt: Europäische Verlagsanstalt, 1968), I, 60.

⁷ “Dass es nicht nur darauf ankommt, die Welt zu interpretieren, sondern sie zu verändern.” Citado en un interesante artículo de P. B. Wessels, “Die Veränderbarkeit der Welt durch die Dichtung: Brecht und Benn: These und Gegenthese,” *Dichter und Leser*, ed. Ferdinand van Ingen (Utrecht: Wolters-Noordhoff, 1972), p. 80.

⁸ Cf. E. Neale-Silva, “The Factual Bases of *La Vorágine*,” *PMLA*, 14 (1939), 316-331 y su libro *Horizonte humano: Vida de José Eustasio Rivera* (México: FCE, 1960).

⁹ *Con Safos*, 2 (1971), 62. Citado por Francisco Jiménez en “Chicano Literature: Sources and Themes,” *The Bilingual Review*, 1 (1974), 5.

¹⁰ Vid. por ejemplo, Noé Jitrik, *El escritor argentino. dependencia o libertad* (Buenos Aires: Cándil, 1967), pp. 19 y 49, o Jorge Enrique Adoum, “El realismo de la otra realidad,” *América Latina en su literatura*, ed. César Fernández Moreno (México: Siglo XXI, 1972), pp. 204-16, esp. p. 209, y Mario Vargas Llosa, “Sebastián Salazar Bondy y la vocación del escritor en el Perú,” *Antología mínima de M. Vargas Llosa* (Buenos Aires: Tiempo Contemporáneo, 1969), pp. 158-211.

tiempo que incitan a la búsqueda de nuevas técnicas.¹¹ Los intentos de hallar un camino transitable suelen acabar en pantanosas polémicas.

Ya es célebre la que hubo entre Collazos, Cortázar y Vargas Llosa.¹² El primero sostenía que la novela amenazaba convertirse en "objetos parciales escindidos de una totalidad imprescindible" (p. 17), sin especificar cómo esto podría ocurrir ni cuál era esa totalidad desde el punto de vista literario. Su preocupación fundamental era que la complejidad creciente de la nueva novela latinoamericana acabara en un juego de torre de marfil o en imitación de malabarismos europeos. A esto contestaron apropiadamente Cortázar y Vargas Llosa. El primero haciendo resaltar que la labor del escritor es también revolucionaria dentro de la literatura misma ("la novela revolucionaria no es solamente la que tiene un 'contenido' revolucionario sino la que procura revolucionar la novela misma", p. 73), mientras que el segundo señaló que para libros como los de Cortázar y algunos de Fuentes mal podían indicarse antecedentes europeos. También tocó Vargas Llosa un problema que Collazos había planteado y sobre el cual volveremos más tarde: "¿es posible y deseable que haya una identidad total entre la obra creadora de un escritor y su ideología y moral personales?" (p. 81). La pregunta de Collazos en lo que concernía a la relación entre literatura y acción política no había sido respondida, aunque ganaba en claridad: existe una revolución dentro de la tradición literaria, que no es la que postulan (solamente) los escritores citados al comienzo de este trabajo, pero que es, sin embargo, necesaria y evidente. Existen también, al parecer según un acuerdo tácito entre los tres ensayistas, obras que pueden llamarse revolucionarias en otro sentido y que están desligadas de la posición personal del autor en su vida privada. Si la pregunta se formula más ajustadamente, podría aparecer en esta forma: ¿Qué novelas pueden colaborar al proceso revolucionario en el campo político? ¿Cómo puede producirse esta mediación entre lo literario y otras funciones sociales?

Fernando Alegría intenta dar una definición puramente literaria, concluyendo, al cabo de un artículo metafórico en extremo, más sugerente que preciso, que los artistas revolucionarios son aquellos que han "dado en su obra una imagen o visión trascendente de la realidad que conocieron y los marcó, no sólo un fragmento de ella; y en esa imagen o en esa visión queda su concepción del mundo, tanto como el testimonio de su intento para marcar, a su vez, esa realidad."¹³ Esta definición abarcaría sin duda alguna la obra de Blest Gana, Cabrera Infante, Lezama Lima, Pereda, Galdós y Goethe. . . Posiblemente con ecos de Lukács sugiere una visión

¹¹ Como un ejemplo entre muchos, la declaración de José Miguel Oviedo: "Ninguna novela resiste comparación con el impacto que puede producir un documental de media hora o una encuesta televisiva", en "Una discusión permanente", *América Latina en su literatura*, pp. 424-440, cita en p. 433. Cf. las observaciones de Alejo Carpentier en *Literatura y conciencia política en América Latina* (Madrid: A. Corazón, 1969), p. 80.

¹² Publicada en *Literatura en la revolución y revolución en la literatura* (México: Siglo XXI, 1970).

¹³ *Literatura y revolución* (México: FCE, 1971), pp. 29-30.

“trascendente” que no elabora en el resto de sus ensayos y exige la totalidad, categoría central en el pensamiento de Lukács pero de difícil aplicación. Acierta sin embargo al indicar que el escritor revolucionario desea influir sobre la realidad. La dificultad estriba en señalar categorías que revelen cómo se procede en este sentido.

Una visión totalmente negativa de la relación entre la literatura y la revolución ha sido propuesta por Wilhelm Emil Muhlmann en *Bestand und Revolution in der Literatur*.¹⁴ Para él la originalidad revolucionaria que ha señalado Cortázar es sólo el efecto de la presión de los empresarios y del público. Su consecuencia es principalmente socavar la tradición literaria: “Esta constante revolución literaria no conduce sin embargo a la literatura, sino a su aniquilamiento” (p. 8), escribe, haciéndose eco de una formulación de Rudolf Borchardt expresada en 1931. Para Muhlmann toda exigencia de literatura políticamente comprometida es “falsamente revolucionaria” (p. 10) y lo verdaderamente revolucionario se obtiene sólo mediante una trascendencia que debe arribar como una sorpresa mística y gratuita para todos los así designados por Muhlmann y la Providencia: “La autenticidad del revolucionario es comprobable, sin duda, solamente *ex post facto* siempre, y ya por esta razón no puede integrarse con un programa” (p. 10). Las categorías revolucionarias son para Muhlmann puramente literarias, porque “valores extraliterarios deforman el juicio” (p. 13). La comprobación se encontraría en el hecho de que, según su propio gusto, la poesía política es mala: “Ideología política y calidad poética son inversamente proporcionales” (p. 22). Para conseguir una obra revolucionaria no hay que proponérselo previamente, para que así se transparente la “humanidad” del poeta y las experiencias “universales”: “El *Weber* de Gerhart Hauptmann tiene un efecto remecedor y revolucionario precisamente *porque* este drama no había sido previsto ni como ‘social’ ni como ‘revolucionario’. Brotó de la humanidad del poeta, creció sobre la base de una experiencia de la vida” (p. 25). Luego pasa a considerar lo que para él sería auténticamente revolucionario, el tratamiento de ciertos motivos como el del paria (!).

Ante este irracionalismo dogmático parece mucho más fecunda la ponderada actitud de Urs Jaeggi, quien, señalando los problemas que confrontan a una literatura de la resistencia en una sociedad que no ha sido politizada, llega sin embargo a la conclusión de que la obra literaria no sólo ejerce la crítica al sistema imperante, sino que también permite en su mundo ficticio ensayar modelos sociales aplicables en el futuro, proponer ideales con toda su fuerza motriz y planificar la utopía que yace en la raíz del cambio: “Escribir contiene al menos la oportunidad de anticipar con las palabras aquellas estructuras que conducen a la liberación social”¹⁵

A partir de este último concepto, de que el mundo novelesco propone un modelo social (que se manifiesta en el código que el escritor usa, es decir los diversos aspectos

¹⁴ Stuttgart: W. Kohlhammer, 1973.

¹⁵ “Schreiben enthält zumindest die Chance, im Wort jene Strukturen zu antizipieren, die zur gesellschaftlichen Befreiung führen.” *Literatur und Politik; Ein Essay* (Frankfurt: Suhrkamp, 1972), p. 7.

o niveles de su creación), se puede intentar una aproximación simple y utilizable al problema de si una obra es o no políticamente "revolucionaria", sin considerar para ello las declaraciones ni intenciones del autor que revelan muchas veces sólo una discrepancia que Vargas Llosa ha elegido llamar "el mal . . . irremediable .'"¹⁶

Este último autor, por ejemplo, ha escrito que "ser revolucionario es un deber que, tanto yo como Collazos, quisiéramos ver asumido por todos los miembros de nuestra sociedad .'"¹⁷ Sus novelas mismas, sin embargo, presentan un panorama diverso. En *La ciudad y los perros* (1963) describe la vida en un colegio militar dominado por la corrupción, la hipocresía, la explotación, y en el cual las aventuras estudiantiles y amorosas conducen a un asesinato que la institución prefiere ocultar para no empañar su imagen. Los individuos que podrían rebelarse ante este estado de cosas están también atrapados y prefieren finalmente desentenderse del asunto pues podría acabar sólo con su propia destrucción (Alberto, Gamboa). La crítica ha insistido sobre el hecho de que el colegio es el microcosmos, el lugar de los perros (cadetes de primer año), pero que la ciudad a la cual salen o desean fervientemente salir está tan corrompida como el colegio y es tan violenta como él.¹⁸ Las clases alta, media y baja están representadas respectivamente por Alberto, Arana y el Jaguar. Los tres provienen de hogares infelices y acaban absorbidos por el medio o derrotados por él. Ariel Dorfman ha mostrado la semejanza con *Los ríos profundos* (1959) de José María Arguedas.¹⁹ En ambos casos un niño crece en un colegio que lo "prepara" para la sociedad al hacerlo vivir en un microcosmos que la representa. En un caso el colegio religioso, en el otro, militar: "Iglesia y Ejército, que miran hacia atrás, aferrados al pasado, enceguecidos por el poder y una falsa concepción de la realidad, son los encargados de educar a los jóvenes, de ir (de) formando el futuro .'"²⁰ Pero en *Los ríos profundos* se presencia una rebelión, queda la esperanza de una superación, la fe en la existencia de la dignidad en algunas personas, la posibilidad del acto heroico individual o colectivo.²¹ En la obra de Vargas Llosa la corrupción es total: cuando Gamboa le pregunta a Alberto quiénes fuman, juegan, etc., su invariable contestación es "Todos" (p. 244) y lo mismo hace el Jaguar (p. 271). Por esta razón las diversas perspectivas que entregan las diferentes voces de los narradores coinciden

¹⁶ *Literatura en la revolución*, p. 81.

¹⁷ Id., p. 87.

¹⁸ Vargas Llosa dice que "el Colegio era como el espejo de una realidad mucho más vasta"; Emir Rodríguez Monegal, "Madurez de Vargas Llosa", *Homenaje a Mario Vargas Llosa*, eds. Helmy F. Giacomani y José Miguel Oviedo (Nueva York: Las Américas, 1971), p. 56; cf. en el mismo *Homenaje* el artículo de José Promis, "Algunas notas a propósito de *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa", pp. 289-94.

¹⁹ "José María Arguedas y Mario Vargas Llosa: dos visiones de una sola América", *Homenaje*, pp. 137-160.

²⁰ Id., p. 137.

²¹ Una visión algo más negativa de las posibilidades que presenta Arguedas se encuentra en la disertación de Ernst Gerhards, *Das Bild des Indio in der peruanischen Literatur* (Freien Universität Berlin, 1972).

en lo fundamental. El epílogo, con su cuidadoso atar de cabos, cerrar de posibilidades y solución de incógnitas, está precedido por la lapidaria y universal formulación de Carlos Germán Belli: “. . . en cada linaje el deterioro ejerce su dominio” (p. 321). Es una derrota general, absoluta e inevitable.

Jorge Lafforgue, en su artículo “*La ciudad y los perros*, novela moral”, se rebela a título propio contra esta visión del mundo, pretendiendo mostrar cómo el Jaguar es un héroe, conclusión extraordinaria a la cual lo lleva su propia desesperación ante el mundo mediocre de la novela y que él, como lector y crítico, decide no aceptar: “nosotros, como hombres preocupados de nuestros pueblos latinoamericanos, estamos obligados a perturbar esa tranquilidad y a no admitirla. Porque la realidad que Mario Vargas Llosa ve no es una realidad que se muestre en su totalidad, sino una realidad mutilada. Mutilada, tal vez, porque sus ojos están demasiado fijos, absortos, alucinados ante la violencia, sorda o no, de las relaciones humanas presentes, como para tener esperanzas verdaderas.”²² Esta dimensión de futuro es la que ha sido bloqueada mediante el epílogo. Dorfman ha visto que en *La ciudad y los perros* “tratan todos de ser héroes; pero no lo logran. No pueden vivir la tradición militar muerta, y menos en ese internado. No es un mundo épico; antes de que comience la novela han sido derrotados.”²³ Wolfgang A. Luchting ha escrito, con razón, que el fracaso es el tema fundamental en la obra de Vargas Llosa.²⁴ ¿Dónde se origina esta concepción amarga de la realidad americana? ¿Por qué puede alcanzar tanto éxito la representación del fracaso?

Vargas Llosa apunta a los motivos que él considera fundamentales para su insatisfacción ante el mundo y su carencia de esperanza: “Es decir que, o porque sus padres le pegaban o porque sus padres eran exageradamente cariñosos con él y por lo tanto le creaban una realidad falsa (que en determinado momento se va a destruir cuando él se enfrente realmente a la realidad cruda, bruta), o porque en un determinado momento de su infancia ha sufrido un trauma que subconscientemente ha dejado una huella indeleble en él, el autor descubre en la vida una carencia, un vacío que, más tarde, todo el resto de su vida va a tratar de llenar por medio de palabras, reconstituyendo esa infancia suya, esa experiencia de infancia o tratando de exorcizarla por medio de conjuros que se llaman cuentos y novelas. Yo creo que la vocación literaria no es sino eso. El hecho mismo de querer construir una realidad que nos fastidia, nos disgusta, nos atormenta, es decir, que nuestras relaciones con la realidad son anormales por alguna razón.”²⁵ La rebeldía está explicada por el pasado

²² *Homenaje*, pp. 101-23, cita en p. 120.

²³ *Homenaje*, p. 149.

²⁴ “El fracaso como tema en Mario Vargas Llosa”, *Homenaje*, pp. 225-44.

²⁵ Elena Poniatowska, “Al fin, un escritor que le apasiona escribir, no lo que se diga de sus libros”, *Antología mínima*, pp. 49-50.

individual, privado, y carece de dirección.²⁶ Causas tan vagas oprimen al hombre en su infancia que es imposible removerlas: los demonios son inmortales, para ellos el futuro es sólo una variedad del presente.²⁷ En el colegio Leoncio Prado, Vargas Llosa descubrió “desde las malas palabras hasta la brutalidad de las tensiones, de pugnas y odios encontrados, la capacidad de simulación del hombre, la necesidad de la mentira y de violencia en el hombre para defenderse contra el mundo, para adaptarse al mundo”.²⁸ A partir de su experiencia personal extrae una formulación universal que preside el mundo ficticio de sus novelas.

En *La casa verde* (1966) el rigor con que todo camino se cierra está intensificado por la complejidad de la acción. La distribución geométrica del material contrapesa los típicos saltos temporales y espaciales que se dan incluso dentro de una misma oración: dentro de este aparente caos de cuarenta años reina un orden cuidadoso.²⁹ Se puede mezclar el pasado, el presente y el futuro porque el tiempo en realidad no altera nada: no hay verdaderamente historia. *Conversación en la Catedral* (1969) es todavía un ejemplo más elocuente. Aquí no es sólo una región la sumida en el fracaso o en misiones sin finalidad, sino que todo el Perú, hundido por la dictadura de Odría: “Fue precisamente entonces (1948-56) cuando mi generación pasaba de la adolescencia a la madurez, y la encanalló y la frustró: todos salimos un poco salpicados de aquel lodo de Odría”.³⁰ El hablar en plural (“mi generación” es luego “todos”) es típico del autor. En *Conversación* la rebelión de uno de los personajes claves, Zavalita, joven de la clase alta que quiere abandonarla pero que sólo consigue llegar a vivir entre la media colaborando sin pena ni gloria en un diario reaccionario, es un fracaso que puede extenderse a todos los personajes e ilustra que la libertad es vacía en cuanto no es libertad para algo. Sin objetivo resulta no fuente de energía, sino de aburrimiento, el comienzo de una nueva rutina. Todas las metas que persiguen los personajes son o despreciables por corrompidas (su padre combina oportunismo y venalidad con homosexualismo, Bermúdez el deseo de poder con los del voyeur, en una curiosa y significativa asociación político-moral) o ilusorias y conducentes al encierro y la locura. La problemática de Zavalita se expresa en que sabe “lo que no quiero ser, pero no lo que me gustaría ser”.³¹ Pero al no percibir

²⁶ Se puede comparar con la crítica que Ernst Bloch hace al psicoanálisis, que conoce sólo “ein Unbewusstes nach rückwärts” (un inconsciente dirigido al pasado), que no considera “kein Vorbewusstsein eines Neuen” (ninguna pre-conciencia de lo nuevo) y, más definitivo: “so wird es bei Freud wie Adler wie gar bei Jung überhaupt nicht als *Variable ökonomisch-gesellschaftlicher Bedingungen* diskutiert” (nada en absoluto se discute ni en Freud ni en Adler ni en Jung como *condiciones variables económico-sociales*) (subrayado en el original), *Das Prinzip Hoffnung* (Berlín: Aufbau Verlag, 1954), I, 76.

²⁷ Cf. el análisis de Vargas Llosa a otro escritor utilizando estos conceptos, en *García Márquez, historia de un deicidio* (Barcelona: Barral, 1971).

²⁸ *Antología mínima*, p. 57.

²⁹ Cf. Lillian Castañeda, “Técnica y estructura de *La casa verde* de Mario Vargas Llosa”, *Homenaje*, pp. 313-22.

³⁰ Luis A. Díez, “*Conversación en la Catedral*, saga de corrupción y mediocridad”, *Homenaje*, pp. 205-221, cita en pág. 206.

³¹ *Conversación en la Catedral* (Barcelona: Seix-Barral, 1969), I, 301.

claramente la causa de sus problemas no puede tampoco ver una solución: parece sugerir que existe un problema de orden moral que está reforzado por el traspaso de la corrupción política a la sexual ya señalado.³² Todos los personajes, excepto algunos de los compañeros de Zavalita en la universidad que acaban aplastados, están igualmente "jodidos". Cada uno de los cabos de la vida de los personajes está claramente atado, revelado, toda sombra disipada: la impresión de apertura que produce la técnica del diálogo se disipa a medida que el lector se adentra por la larga novela: entonces advierte la escrupulosa claridad de insectario que había también en las novelas anteriores. *Pantaleón y las visitadoras* (1973) no es más que el mundo anterior llevado a su extremo: aquí todas las energías se utilizan para la creación de un burdel móvil para servir al ejército en la selva: el mismo éxito de Pantaleón es su condena. La fama no conviene a tal operación que debe por tanto clausurarse. Incluso la victoria deviene derrota.

En este mundo sin esperanza ni auténtico futuro la historia carece de sentido, el tiempo se anula o se sobrepone. El hombre ésta atrapado, como lo expresa Dorfman: "Para Vargas Llosa no hay progreso, la ilusión es inútil y, aunque hace andar el tiempo, ya uno está predestinado . . . Para Vargas Llosa el tiempo no es sólo la dimensión fatal del hombre: es además la forma en que él vive su inútil esperanza, su deseo de cambio y de escapar al control." ³³ La misma idea de un tiempo estéril, agotable, cerrado, que se presenta, por ejemplo, como una realidad parcial del agro mexicano en *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo o en el cuento "El inmortal" de Borges. Una opinión semejante es expresada por D. P. Gallagher: "Vargas Llosa's structures have another function: to reinforce the feeling which all the novels deploy that there is no diachronic progress in Perú, that events on the contrary at best develop cyclically--when they are not stagnating altogether". ³⁴ Un poco más adelante escribe: "In the end we are left with the impression that past, present and future are almost interchangeable". ³⁵ Los personajes no pueden por lo tanto tener profundidad psicológica: están arrastrados por un acontecer cíclico, son incapaces de alterar el ritmo de este tiempo ahistórico, están determinados por su clase, experiencias de la infancia u obligados a reaccionar ante una aventura con la misma capacidad de intercambio que tienen los personajes de una novela de caballería: es frecuente caso de personajes con nombres diversos y que resultan ser la misma "persona". La única salvación está dada, paradójicamente, por el orden, la estructuración mágica de los elementos, los epílogos que cierran las puertas de la fantasía y congelan la acción.

La parálisis de la historia, la imposibilidad del héroe, la reducción del individuo al estamento, el pesimismo engranado en el actuar, son consecuencias naturales de la

³² Vargas Llosa opina que el fracaso de sus personajes es histórico y no "ontológico" en "Conversaciones con Mario Vargas Llosa," Ricardo Cano Gaviria, *El buitre y el ave Fénix* (Barcelona: Anagrama, 1972), p. 98.

³³ *Homenaje*, p. 158.

³⁴ *Modern Latin American Literature* (London: Oxford University Press, 1973), pp. 132-33.

³⁵ *Idem.*, p. 133.

historia no sólo del Perú, sino de toda Latinoamérica. Las sucesivas dictaduras, colonialismos y neocolonialismos, los reformismos vanos, las culturas indígenas vegetando oprimidas durante cinco siglos. Pero la visión pesimista proviene sobre todo de una clase media consciente de todos estos factores pero incapaz de alterarlos. La visión del hombre como atrapado y sin fuerzas para modificar su historia es la de gran parte de la burguesía y esto explica su éxito: interpreta el pesimismo de una clase latinoamericana (la que más lee) proyectándolo a dimensiones universales con lo cual quedan tranquilas las buenas conciencias: no podemos hacer nada porque no se puede hacer nada. Como lo expresó Ernst Bloch: "El callejón sin salida del ser burgués se extiende como si fuera también el de la situación humana en general, el del ser por excelencia".³⁶ La problemática de una clase se eleva a definición universal, dentro de la cual la revolución no puede existir porque no se cree en la posibilidad de un futuro auténtico.

En contraste se puede observar que un mundo degradado se presenta también en la obra de Carlos Fuentes, pero siempre acompañado de un grado de apertura al futuro. Artemio Cruz cumple un ciclo comparable al de los personajes de Vargas Llosa: de oprimido pasa a revolucionario, de allí sigue la curva descendente de oportunista a explotador. Pero esta figura está cumpliendo un papel en la trilogía que encierra las tres primeras obras de Fuentes, en las cuales se medita sobre la Revolución Mexicana y su mitología, cumpliendo con ella lo que podría llamarse el papel negativo de la literatura, que no abre necesariamente perspectivas, pero que derriba aquellas que estorban el camino. Henri Lefevre en "De la literatura y el arte modernos considerados como procesos de destrucción y autodestrucción del arte" recuerda a una convención de sociólogos de la literatura que el arte no sólo explica y refleja estructuras, sino que busca también atacar y destruir.³⁷ Este punto precisamente ha llamado la atención de Fuentes al describir el arte de Buñuel, escribiendo que "como todo gran artista, no se limita a reflejar el 'espíritu del tiempo': lo critica, lo pone en duda, va más allá del *Zeitgeist* para indicar lo que la razón imperante sacrifica o exilia".³⁸ Vargas Llosa confirma el optimista pesimismo de la burguesía en que nada va a cambiar, que el futuro radicalmente diverso es imposible. Fuentes busca destruir la mitología imperante pues para hacer necesaria una nueva revolución en México es imprescindible señalar que la anterior no ha cumplido su objetivo. Pero siempre fue posible haberse aproximado más a la meta: Artemio Cruz ha elegido siempre la alternativa que lo traiciona; el impulso a sobrevivir, de alcanzar el poder, se sobrepusieron a la justicia o a la solidaridad. Pero a cada paso

³⁶ "Die Ausweglosigkeit des bürgerlichen Seins wird als die der menschlichen Situation überhaupt; des Seins schlechthin ausgedehnt". *Das Prinzip Hoffnung*, I, 14.

³⁷ *Literatura y sociedad, problemas de metodología en sociología de la literatura*, 2a. ed. (Barcelona: Martínez Roca, 1971), pp. 116-132.

³⁸ "Luis Buñuel: el cine como libertad", *Casa con dos puertas* (México: Joaquín Mortiz, 1970), p. 210.

se le abrieron oportunidades, opciones: seguir las ideas de Gonzalo Bernal o la causa de su hijo Lorenzo Cruz, dos muertes ejemplares que también existen en la novela como modelos que Artemio Cruz, Jaime Ceballos y la casta dirigente han rechazado. Cuatro mujeres aparecen como posibles liberaciones, reconciliaciones, pero acaban en cuatro fracasos. Artemio Cruz pudo haber renunciado a la corrupción, haberse quedado como peón.³⁹ Fuentes explicó en una entrevista que en México la revolución había destruido realmente el sistema de propiedad feudal en el campo, que había cambiado la constitución del ejército, que había expropiado las petroleras, pero sólo para crear una clase media y burguesa dentro de una estructura capitalista.⁴⁰ Donde Vargas Llosa no ve la posibilidad de un verdadero cambio, Fuentes critica lo anterior, la base histórica de su presente, y derriba la imagen del pasado que, como en un ejercicio de Orwell, se ha ido creando por la propaganda oficial. "Perturbador de 'buenas conciencias'", lo llama otro importante escritor, Maldonado Denis, quien explica también la función de futuro que cumplen estas novelas: "Al proyectar su inquietud en el continente, Fuentes aúna sus esfuerzos con los que, como él, contemplan la plena reivindicación de los pueblos de América, su definitiva liberación nacional."⁴¹

El mundo novelesco de Vargas Llosa carece de apertura al futuro, mientras que el de Carlos Fuentes, mediante la destrucción de ilusiones paralizantes, lo muestra como necesario. Sin embargo, es sólo en la obra de otros escritores donde este grado de apertura al futuro se hace dominante: en Cortázar y Carpentier, por ejemplo. En la obra de Julio Cortázar el surgimiento de lo inexplicable señala lo precario de lo "normal"; lo inútil de las normas aprendidas ante lo fantástico siempre posible. En *Los premios* (1960) el espacio prohibido se persigue incluso mediante la insubordinación, aunque no se tiene idea alguna sobre lo que encierra, sólo sospechas. Lo desconocido, lo todavía no percibido, dirige la acción del presente, constituye el hilo conductor que trata de descubrir Persio en sus engorrosos comentarios a la acción y que será revelado únicamente y no del todo al final del tiempo otorgado a los personajes. Igualmente Oliveira en *Rayuela* (1963) busca, como es lógico, lo que no conoce, insatisfecho de la vida cotidiana que se desarrolla con los ojos cerrados a lo peligroso, a lo humorístico, a lo paradójico, las dimensiones propias de Cortázar. Como un terrorista, crea condiciones caóticas en la confianza de que de allí surgirá un nuevo camino, que en el actual estado de cosas es imposible ver, que no se vislumbra desde nuestra existencia actual que es necesario demoler primero. París como puerta de salida fracasa, el amor también. Los símbolos frecuentes en la novela, los puentes, el río, el agujero que se forma al centro de la carpa del circo, son noticias y añoranzas de una tierra que se sospecha. De aquí es natural el paso a Andrés, el personaje

³⁹ *La muerte de Artemio Cruz* (México: FCE, 1962), pp. 246-47.

⁴⁰ Lee Baxandall, 'An Interview with Carlos Fuentes', *Studies on the Left*, 3, 1 (1962), pp. 48-56, cita en la pag. 52.

⁴¹ "Sobre Carlos Fuentes", *CASA*, 3, 19 (1963), 63-66. Cita en p. 66.

central de *Libro de Manuel* (1973): a pesar de que desconfiaba del futuro que le ofrece la revolución, lo considera mejor que el estancamiento en el presente.

La novelación del desconcierto en todos sus aspectos parece ser la prerrogativa latinoamericana. Arguedas atrapado entre dos sangres y culturas, Fuentes confrontado ante una revolución que ha perdido su rumbo, Vargas Llosa tratando de demostrar que los valores de una burguesía fatalista y ahistórica son absolutos, y Cortázar, el más angustiado, balanceándose, como Oliveira, al borde de la ventana, entre una vida espontánea de la cual ha sido arrancado y filosofías en las cuales no cree, entre el repudio a la vida cotidiana comercializada y establecida en la rutina y la acción revolucionaria o terrorista, entre su admiración por el socialismo y su imposibilidad de concebir la vida sin la bohemia del arte y el refinamiento de la elite europea. La búsqueda de Oliveira y Andrés supera, por lo tanto, la mera anécdota, transformándose en otra concreta formulación del desgarrado estar latinoamericano, en este caso el intelectual de la clase media culta que se rebela contra ella sin dejar por ello totalmente de pertenecer a su clase de origen. Su formación lo ha preparado sólo para el exilio, sus simpatías no corresponden a sus posibilidades de comunicación; está desengañado de su clase y del mundo que ella ha creado (excepto el arte), pero no puede formular algo mejor aunque lo busca y lo presiente. *Rayuela*, obra abierta en la presentación del material, es la manifestación de este desamparo, juego sagrado de confesión y última apertura al caos, en la esperanza de que allí surja un camino posible.

Para Alejo Carpentier el futuro es también tiempo novelable. En *Ecue-Yamba-O* (1933) repetía todavía el esquema circular, estático, de la novela indigenista tradicional: el hijo de Menegildo comienza la vida sólo para repetir la existencia miserable, abrumada por la explotación y el desconcierto, de su padre. Sin embargo, ya en *El Reino de este Mundo* (1949) la vida de Ti Noel, desde la cual se observan cincuenta años de la historia de Haití, está sumida en el proceso histórico que cambia paulatinamente la semblanza de la isla: los héroes de la rebeldía, como Mackandal, mueren en la hoguera, pero a la vez vuelan transformados en pájaros y volverán algún día. Ti Noel, como Sísifo, colabora en la construcción de la ciudadela de La Ferrière cargando un ladrillo a la vez y subiendo y bajando la misma montaña, pero, a pesar de que él no lo nota, está contribuyendo a la construcción que un día acaba y, al contrario de su paradigma mitológico, cada ladrillo es diferente, materia de muros y ventanas. Aquí se plantea el problema básico de la obra de Carpentier (que hemos visto también en otros autores), central para Latinoamérica: la significación de la acción personal dentro de la historia, especialmente de la revolución que parece repetir hasta hoy el esquema: entusiasmo por las nuevas ideas-combate-triunfo-traición de las ideas-fracaso-nueva opresión-necesidad de una nueva revolución. Por

⁴² Cf. mi artículo "Dos novelas álbum: *Libro de Manuel* de Cortázar y *Figuraciones en el mes de marzo* de Díaz Valcárcel," *The Bilingual Review*, 1 (1974), 170-84.

más cambios que hay en Haití, Ti Noel continúa oprimido: llevar un ladrillo no libera de bajar a buscar otro. Pero cuando Ti Noel descubre que puede transformarse en hormiga y ganso, comprueba que en toda la naturaleza se da la lucha constante contra la esclavitud y el aniquilamiento, aunque sólo el hombre tiene la posibilidad de dejar huella y, a pesar de estar atrapado en la historia, de ir colaborando a la alteración del presente: "En el Reino de los Cielos no hay grandeza que conquistar, puesto que allá todo es jerarquía establecida, incógnita despejada, existir sin término, imposibilidad de sacrificio, reposo y deleite. Por ello, agobiado de penas y de Tareas, hermoso dentro de su miseria, capaz de amar en medio de las plagas, el hombre sólo puede hallar su grandeza, su máxima medida en el Reino de este Mundo".⁴³ En *Los pasos perdidos* (1953) la relación entre el hombre, su época y la historia se lleva a otro versión, no en el ciclo apenas variable de las tiranías, sino en los escalones de la diacronía: desde lo super-contemporáneo a lo sin tiempo, el retorno al génesis, a la semilla, la tentación del regreso al pasado como solución a la problemática social actual. También un empleado en la gran ciudad es una encarnación de Sísifo: "Subiendo y bajando la cuesta de los días, con la misma piedra en el hombro".⁴⁴ Su mujer, por otra parte, repite durante años el mismo papel en la misma comedia. Sin embargo la liberación hacia el pasado no puede ser completa: saliendo de la parálisis circular el narrador ha recobrado su creatividad y comienza a escribir música, pero se acaba el papel, producto de la civilización: "No me quiero marchar, sin embargo. Pero admito que carezco aquí de cosas que se resumen en dos palabras: *papel, tinta*. He llegado a prescindir de todo lo que me fuera más habitual en otros tiempos: he arrojado objetos, sabores, telas, aficiones, como un lastre innecesario, llegando a la suprema simplificación de la hamaca, del cuerpo limpiado con ceniza y del placer hallado en roer mazorcas asadas a la brasa. Pero no puedo carecer de papel y tinta: de cosas expresadas o por expresar con los medios del papel y la tinta".⁴⁵ La imposibilidad del regreso demuestra lo irrevocable del proceso histórico y deja sólo una puerta abierta para la liberación de Sísifo: el futuro. La clausura definitiva del regreso a la bonanza pre-colombina, al estilo Ciro Alegría, impone una concepción de mundo en la cual es posible y necesario lo revolucionario, el riesgo de lo nuevo, lo todavía desconocido y que a pesar de todo se supone mejor que lo actual.

En este contexto cobran importancia sus otras dos novelas: *El acoso* (1956) y *El siglo de las luces* (1962). *El acoso* es una novela corta de gran virtuosidad técnica, cuya forma, según Carpentier mismo, corresponde a la sonata, es decir a una típica estructura de desarrollo.⁴⁶ El relato muestra otra vez que la vida de una persona

⁴³ *El Reino de este Mundo*, primera edición en España (Barcelona: Seix Barral, 1967), p. 148.

⁴⁴ *Los pasos perdidos* (México: Cfa. General de Ediciones, 1959), p. 14.

⁴⁵ *Idem.*, p. 242. Subrayado por Carpentier.

⁴⁶ Cf. Emil Volek, "Análisis del sistema de estructuras musicales e interpretación de *El acoso* de Alejo Carpentier," *Philologica Pragensia*, 12 (1969), pp. 1-24.

describe un arco mientras que la historia avanza en su espiral. Un joven estudiante idealista lleva adelante la revolución hasta que su grupo cae bajo la influencia corruptora del poder y es encargado de actividades gangsteriles. Perseguido por sus mismos compañeros, a quienes ha delatado, entra a un concierto, pausa en la cual puede pasar por un meditado sufrimiento expiatorio antes de la muerte. Su vida fue un acto heroico y luego una lenta traición, pero al igual que en la composición musical el tema original se repite sin ser igual pues está modificado por las variaciones, así la historia ha seguido desplazándose y nada puede repetirse. Pasado, presente y futuro no son intercambiables. En *El siglo de las luces* se presenta el mismo fenómeno a nivel global: la revolución francesa y la liberación de las Antillas, seguidas por el Terror y el regreso a la esclavitud. Este proceso está vivido por dos personajes, Esteban (asmático al comienzo, como tantos personajes de la novela hispanoamericana) y Víctor Hugues, quienes participan de la revolución pero luego experimentan la pérdida de la esperanza, que Esteban recobra finalmente para seguir a su hermana y morir en España durante la guerra de la Independencia. Por otra parte, las traducciones de Esteban, el edicto de liberación de la esclavitud dictado por Hugues, han entrado en la historia desatando fuerzas que ellos ya ignorarán para siempre y que no hubieran podido imaginar, y que sólo casualmente le toca observar a Esteban en su propia familia. El epígrafe de la novela es una cita del Zohar: "Las palabras no caen en el vacío". Carpentier, por lo tanto, con una condición estilística previa, su capacidad para crear "contexturas", coloca al lector dentro de un presente ineludible, para sugerir dramáticamente que la historia es un proyecto colectivo, espiral que engañosamente parece retornar al mismo sitio, pero que siempre avanza. La apertura al futuro, desconocido, totalmente nuevo, impensable hoy, el único que permite una concepción fecunda de la revolución, encuentra su más clara expresión en la obra de Carpentier en las siguientes meditaciones de Esteban:

Contemplando un caracol--uno solo--pensaba Esteban en la presencia de la Espiral, durante milenios y milenios, ante la cotidiana mirada de pueblos pescadores, aún incapaces de entenderla ni de percibir, siquiera, la realidad de su presencia. Meditaba acerca de la poma del erizo, la hélice del muergo, las estrías de la venera jacobita, asombrándose ante aquella Ciencia de las Formas desplegada durante tantísimo tiempo frente a una humanidad aún sin ojos para pensarla. ¿Qué habrá en torno mío que esté ya definido, inscrito, presente, y que aún no pueda entender? ⁴⁷

⁴⁷ *El siglo de las luces* (México: Compañía General de Ediciones, 1962), p. 155. Ver también pp. 206-212 en que Carpentier habla de la Tierra en Espera y del mito del Mundo Mejor como principios dinámicos.

Si retomamos la sugerencia de Jaeggi de que el mundo novelesco propone modelos de interpretación de la sociedad y también modelos de acción en que se ensayan futuros posibles, vemos cómo los mundos novelescos de Vargas Llosa, Fuentes, Cortázar y Carpentier difieren en el papel que le conceden al futuro: en la obra de Vargas Llosa no existe como posibilidad ya que la corrupción moral de los hombres y su total apabullamiento por el sistema imperante hace imposible pensar en un mundo diverso: todo acto está condenado al fracaso, la revolución no tiene posibilidades de realizarse. En la obra de Fuentes el rechazo de una mitología paralizante abre el camino al futuro, exige un cambio que está previsto en la actuación de los personajes secundarios en sus novelas y en las alternativas rechazadas por el personaje principal. Para Cortázar la búsqueda de lo diferente y lo inesperado resulta básica para superar el presente. En la visión de Carpentier la acción de cada hombre tiene rasgos cíclicos, pero la historia es una espiral ineludible, el pasado ha clausurado sus entradas y la liberación existe sólo en el futuro auténtico, para nosotros todavía incapaz de pensarse. Mediante esta categoría de la apertura al futuro puede aclararse la discusión sobre el carácter políticamente revolucionario de una novela: aquellas que en su mundo novelesco muestran que todo presente es siempre el filo del agua estarían coincidiendo con la visión de la historia que hace posible la empresa revolucionaria.

Universität Bonn

Randolph D. Pope